



La mort du narrateur et l'interprétation du roman. L'exemple de Pedro Páramo de Juan Rulfo

Sylvie Patron

► To cite this version:

Sylvie Patron. La mort du narrateur et l'interprétation du roman. L'exemple de Pedro Páramo de Juan Rulfo. Sylvie Patron. Théorie, analyse, interprétation des récits / Theory, analysis, interpretation of narratives, Berne, Peter Lang, pp. 147-182, 2011. hal-00698701

HAL Id: hal-00698701

<https://hal.science/hal-00698701>

Submitted on 28 Mar 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sylvie Patron (éd./ed.)

**Théorie, analyse, interprétation
des récits**

**Theory, analysis, interpretation
of narratives**



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

SYLVIE PATRON

La mort du narrateur et l'interprétation du roman. L'exemple de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo

La mort du narrateur est la mort du roman.¹

Cet article s'inscrit dans le prolongement de mon ouvrage sur le problème du narrateur dans le récit de fiction.² Le narrateur (réponse à la question «qui parle?») est une notion très exploitée dans l'enseignement de la littérature et dans la critique littéraire, alors qu'elle fait l'objet d'un débat qui n'est pas encore tranché dans la ou les théories du récit. Y a-t-il un narrateur pour tous les récits de fiction ou seulement pour certains d'entre eux (ce qui suppose que des récits puissent être dits «sans narrateur»)? Cette question divise les théories «communicationnelles» du récit³, pour lesquelles la communication entre un narrateur et un narrataire, réels ou fictionnels, est constitutive de la définition du récit, et les théories «non communicationnelles»⁴, qu'on peut aussi appeler théories «poétiques» du récit de fiction⁵, qui

1 Kayser (1955: 34).

2 Voir Patron (2009).

3 Cette dénomination est empruntée à S.-Y. Kuroda (voir notamment Kuroda 1975: 260 et *passim*). Elle s'applique à l'origine aux théories de Roland Barthes, Tzvetan Todorov et Gérard Genette, mais peut être étendue à toutes les narratologies classiques et postclassiques.

4 Cette dénomination se déduit des propositions de Kuroda (voir *ibid.*: notamment 267 et 278); cependant, elle ne figure pas en tant que telle chez Kuroda. Elle a plusieurs inconvénients, à commencer par celui de présenter les théories communicationnelles et les théories non communicationnelles comme opposées les unes aux autres, alors que leur relation est plutôt une relation d'inclusion (les théories non communicationnelles sont en réalité des théories de la communication fictionnelle optionnelle).

5 Cette dénomination est empruntée à Kuroda (voir Kuroda 1975: 284 et 293, 1979: 11 et 1980: 79). Elle se déduit de certaines propositions de Käte

considèrent que le récit de fiction, ou un certain type de récit de fiction, et la communication sont des catégories mutuellement exclusives. Selon ces théories, le récit de fiction n'est pas, ou n'est pas toujours, un acte de communication. A la question «qui parle?», elles répondent que, dans certains récits de fiction, personne ne parle — plus exactement, la question ne se pose pas, elle est sans pertinence. Ces théories visent également à réhabiliter la fonction de l'auteur en tant que créateur du récit de fiction.

Dans cet article, je me propose de mettre les théories communicationnelles du récit et les théories non communicationnelles ou poétiques du récit de fiction à l'épreuve d'une micro-lecture empirique, dans le but d'évaluer non seulement leur consistance interne, mais aussi leur valeur heuristique et leur pertinence pour l'interprétation. J'ai choisi pour cela le roman de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955, traduction française 1959, nouvelle traduction 2005).⁶

Pedro Páramo: un montage romanesque complexe

Pedro Páramo se compose de soixante-neuf fragments de longueur inégale, non numérotés et non titrés, mais séparés par des blancs typographiques.⁷ Au lieu de s'organiser de façon unitaire autour d'une

Hamburger (voir Hamburger 1986 [1957, 1968]: 30-32, et Kuroda 1975: 278-279). Elle est reprise par Ann Banfield (voir Banfield 1979 [1978]: 20, et 2003 [1992]: 479). Parmi les représentants des théories non communicationnelles ou poétiques du récit, on peut également citer Mary Galbraith (voir Galbraith 1995) et d'autres contributeurs du même ouvrage (Duchan, Bruder et Hewitt eds. 1995).

6 La traduction de 1959 est due à Roger Lescot, celle de 2005 à Gabriel Iaculli (désormais Rulfo 1959, 1979 [1955] et 2005 [1955]). Il existe également deux traductions en anglais de *Pedro Páramo*, que j'évoquerai brièvement dans la note finale.

7 A la suite de nombreux commentateurs, j'appelle «fragments» les unités séparées par des blancs typographiques et je réserve le terme «séquences» pour les suites de fragments, continues ou discontinues, correspondant à une même

histoire, le roman met en relation plusieurs histoires, la première développée et continuée d'un fragment à un autre (c'est l'histoire de Juan Preciado, fils légitime de Pedro Páramo, de la mort de sa mère, à Sayula, à sa propre mort dans le village de Comala), les autres développées mais fragmentées (c'est le cas notamment de l'histoire de Pedro Páramo, de son enfance à Comala à sa mort dans sa propriété de la Media Luna), d'autres encore non développées et plus embryonnaires que fragmentées (c'est le cas, par exemple, de l'histoire de Dorotea, évoquée au fragment 36). Du point de vue des modes de narration, on peut distinguer deux grandes parties dans le roman. La première, du fragment 1 au fragment 35, est dominée par le récit de Juan Preciado, qui raconte son voyage de Sayula à Comala, après la mort de sa mère, son arrivée à Comala et sa rencontre avec les fantômes de ses habitants (qu'il prend d'abord pour ses habitants «réels»), enfin sa propre mort sur la place de Comala (le récit de Juan Preciado est en effet ce qu'on peut appeler un «texte après la mort»⁸). Je donne ici le début du premier fragment:

*Vine a Comala, porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo.*⁹

Je suis venu à Comala parce que j'ai appris que mon père, un certain Pedro Páramo, y vivait. C'est ma mère qui me l'a dit. Et je lui ai promis d'aller le voir quand elle serait morte. J'ai pressé ses mains pour lui assurer que je le ferais; elle se mourait et j'étais prêt à lui promettre n'importe quoi.¹⁰

On voit que ce passage est repéré par rapport à une situation d'énonciation ou de narration dont le lieu se trouve à Comala («*Vine a Comala*», «*acá*», «*que vendría a verlo*»)¹¹. Cette situation est rappelée

unité de contenu narratif. Certains commentateurs appellent «séquences» («*secuencias*») ce que j'appelle ici «fragments».

8 Je traduis littéralement «*text after death*» (Doležel 1998: 159).

9 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 65).

10 Rulfo (2005 [1955]: 9).

11 Une première version de ce passage, publiée dans la revue *Las Letras Patrias* en 1954, n'était pas repérée de la même façon: «*Fui a Tuxcacuexco porque me*

à la fin du premier fragment: «*Por eso vine a Comala*» («Voilà pourquoi je suis venu à Comala»)¹², et à plusieurs reprises jusqu'au fragment 36: «*Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre*» («Je suis venu voir Pedro Páramo, qui serait mon père, à ce qu'il paraît»)¹³. Le récit de Juan Preciado est entrecoupé par des fragments appartenant à des séquences différentes et caractérisés par un mode de narration différent, à la troisième personne et sans trace de repérage par rapport à une situation précise de narration (fragments 6, 7, 8, 10 et 12: adolescence de Pedro Páramo à Comala; fragments 13 à 16: mort de Miguel Páramo, fils naturel de Pedro Páramo; fragments 18 à 23: établissement de la domination de Pedro Páramo, avec son mariage avec Dolores Preciado et l'assassinat de Toribio Aldrete). La première partie s'achève au début du fragment 36, où nous apprenons que le récit de Juan Preciado s'inscrit dans le cadre d'un dialogue — dans un cadre communicationnel, donc — entre Juan Preciado et Dorotea, une vieille femme qui a été enterrée après lui dans la même tombe que lui:

— *¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contímás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos.*

— *Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?*

— *Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo.*

— *Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos.*¹⁴

dijeron que allá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Entonces le prometí que iría a verlo en cuanto ella muriera», etc. (voir Zepeda 2005: 78); «Je suis allé à Tuxcacuexco parce qu'on m'a dit que mon père, un certain Pedro Páramo, y vivait. C'est ma mère qui me l'a dit. Et je lui ai promis d'aller le voir dès qu'elle serait morte» (je traduis, en laissant de côté pour le moment la question de la traduction du prétérit indéfini).

12 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 65 et 2005 [1955]: 10).

13 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 119 et 2005 [1955]: 83).

14 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 117).

Tu veux me faire croire que c'est le manque d'air qui t'a tué, Juan Preciado? Je t'ai trouvé sur la place, très loin de la maison de Donis, qui était là, près de moi, et me disait que tu faisais le mort. A nous deux, nous t'avons traîné dans l'ombre du portique, déjà bien raide, tout noué comme ceux qui meurent de peur. S'il n'y avait pas eu d'air pour respirer, la nuit dont tu nous¹⁵ parles, nous n'aurions pas eu la force de te porter et moins encore de t'enterrer. Et, tu vois, nous t'avons pourtant enterré.

— Tu as raison, Doroteo. Tu as bien dit que tu t'appelles Doroteo?

— Peu importe. Même si je m'appelle Dorotea. Ça revient au même.

— Bien sûr, Dorotea. Ce sont les murmures qui m'ont tué.»¹⁶

Dans la seconde partie, entrecoupée elle aussi par des rappels du dialogue entre Juan Preciado et Dorotea (fragments 38, 42, 52, 55 et 64), l'intérêt se concentre principalement sur les histoires de Pedro Páramo et de Susana San Juan, la dernière femme de Pedro Páramo. Celles-ci sont racontées à la troisième personne, objectivement ou selon les points de vue de différents personnages, ou à la première personne par Susana San Juan elle-même. Je donne ici le début du fragment 39 (le possessif «*su*» dans «*su puerta*» renvoie à Pedro Páramo):

Llamaron a su puerta; pero él no contestó. Oyó que siguieron tocando todas las puertas, despertando a la gente. La carrera que llevaba Fulgor — lo conoció por sus pasos — hacia la puerta grande se detuvo un momento, como si tuviera intenciones de volver a llamar. Después siguió corriendo.

*Rumor de voces. Arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran algo pesado. Ruidos vagos.*¹⁷

On a appelé devant sa porte; il n'a pas répondu. Il a entendu que l'on allait ensuite frapper à toutes les portes, que l'on réveillait tout le monde. La course de Fulgor — il a reconnu son pas — en direction du grand portail s'est arrêtée un instant, comme s'il se préparait à lancer un nouvel appel. Puis il s'est remis à courir.

15 Ce «nous» ne figure ni dans le texte ni dans les variantes du fragment 36 donnés dans l'édition Catedra (voir Rulfo 1983, 2007 [1955]: 227-228). Il introduit une ambiguïté, à mon avis inutile, concernant le nombre des allocutaires de Juan Preciado (d'après le texte du fragment 36 et des fragments 38, 42, 55 et 64, Juan Preciado n'a qu'un allocutaire, qui est Dorotea).

16 Rulfo (2005 [1955]: 80-81).

17 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 125).

Il a entendu des éclats de voix. Des pas lents qui se traînaient comme si l'on portait quelque chose de lourd.
Des bruits indéfinissables.¹⁸

Dans les deux parties, on constate une présence massive de dialogues (impliquant Juan Preciado ou entendus par lui, ou encore perçus par lui d'une manière non naturelle, selon ses propres commentaires, dans la première partie) et de monologues (verbalisés, attribués à la mère de Juan Preciado et remémorés par lui dans la première partie). Les fragments 16 et 19 de la première partie, ainsi que plusieurs fragments de la seconde partie contiennent également des passages de discours indirect libre, utilisé pour représenter les pensées de certains personnages (le père Rentería, le curé de Comala, Fulgor Sedano, le régisseur de la Media Luna, Pedro Páramo, Susana San Juan, maître Gerardo Trujillo, l'avocat de Pedro Páramo, Abundio Martínez, un autre fils naturel de Pedro Páramo).

Pedro Páramo selon les théories communicationnelles du récit (la réception critique de *Pedro Páramo*)

On peut raisonnablement supposer que tous les commentateurs, qu'ils s'inspirent des théories communicationnelles du récit ou des théories non communicationnelles ou poétiques du récit de fiction, sont ou seraient d'accord pour considérer que Juan Preciado est le narrateur fictionnel, c'est-à-dire le personnage qui a statut de narrateur dans le monde fictionnel, de la première partie du roman (à l'exception des fragments 6 à 8, 10, 12 à 16, 18 à 23 déjà mentionnés).¹⁹ La confron-

18 Rulfo (2005 [1955]: 91).

19 Aronne-Amestoy (1986: 57) parle de Juan Preciado comme d'un «pseudo-narrateur» («seudonarrador»), parce qu'il ne satisfait pas à la condition de survie qui s'attache au narrateur dans le récit de fiction à la première personne traditionnel (le narrateur doit avoir survécu à son histoire pour pouvoir la raconter). Ce pseudo-narrateur n'en est pas moins un narrateur fictionnel au sens où on l'entend ici.

tation ne devient vraiment intéressante qu'à partir du moment où l'on pose la question: qui est le narrateur fictionnel de la seconde partie du roman (ainsi que des fragments 6 à 8, 10, 12 à 16, 18 à 23 de la première partie)? et éventuellement la question: le narrateur fictionnel de la seconde partie du roman est-il également le «rapporteur» du dialogue entre Juan Preciado et Dorotea, donc du récit de Juan Preciado dans la première partie du roman? La deuxième question peut également être formulée de la façon suivante: le narrateur fictionnel de la seconde partie du roman assume-t-il la responsabilité de l'ensemble du montage romanesque, présenté comme le montage de documents réels?

Les réponses apportées à la première question dans la critique de *Pedro Páramo* sont à la fois unanimes sur la présence d'un narrateur fictionnel dans la seconde partie du roman et relativement diverses dans leurs façons de nommer et éventuellement de décrire ce narrateur fictionnel. La dénomination que l'on rencontre le plus souvent est celle de «narrateur à la troisième personne» («*narrador en tercera persona*», «*third-person narrator*»)²⁰. Elle prend sens à l'intérieur de l'opposition entre «narrateur à la première personne» et «narrateur à la troisième personne»²¹ (opposition calquée sur l'opposition entre «récit à la première personne» et «récit à la troisième personne», elle-même dérivée historiquement de l'opposition entre «roman à la première personne» et «roman à la troisième personne»²²). «Narrateur à la troisième personne» signifie en contexte «narrateur d'un récit à la troisième personne» ou «narrateur d'un récit qui n'est pas à la première personne». Cependant, il faut bien voir que cette dénomination est dénuée de sens par elle-même. Comme l'écrit Genette dans *Discours du récit* (1972, réédition 2007), un narrateur «ne peut être dans son récit, comme tout sujet de [l'énonciation] dans son énoncé,

20 Voir par exemple Luraschi (1976: 7, 15-21, 25), González Boixo (1980: 152, 153-169 et *passim*) et (2007 [1983]: 19, 22, 31), Aronne-Amestoy (1986: 53), De Toro (1992: 204, 215-217 et *passim*), Zepeda (2005: 7 et *passim*), Anderson (2007 [2003]: 5).

21 Voir en particulier Luraschi (1976: 7-15 et 15-21), González Boixo (1980: 153-169 et 169-178), De Toro (1992: 215-217 et 217-221).

22 Voir l'encadré «Les termes «roman à la première personne» et «roman à la troisième personne» dans l'introduction de Patron (2009: 15-16).

qu'à la «première personne» [...]»²³ (comprendre: un narrateur ne peut se désigner lui-même que par un pronom de première personne; s'il peut ne pas se désigner lui-même, il n'en reste pas moins une première personne, non actualisée mais actualisable comme telle). Une autre dénomination que l'on rencontre souvent est celle de «narrateur omniscient» («*narrador omnisciente*», «*omniscient narrator*»).²⁴ Contrairement à la précédente, cette dénomination fait parfois l'objet de commentaires, ceux-ci visant essentiellement à en limiter l'utilisation pour certains passages ou certaines manifestations textuelles.²⁵ Dans *Claves narrativas de Juan Rulfo* (1980), José Carlos González Boixo distingue «narrateur omniscient» et «narrateur équiscient» («*narrador equisciente*») ²⁶, la deuxième dénomination étant utilisée pour les passages de récit «à point de vue» (récit à la troisième personne avec expression du point de vue d'un personnage, ou récit «figural» dans la terminologie de Franz Stanzel, ou encore récit «à focalisation interne» dans la terminologie de Genette²⁷). On peut encore rencontrer les dénominations suivantes: «narrateur objectif» («*narrador objetivo*») ²⁸, «narrateur caché» ou «effacé» («*narrador*

23 Genette (2007 [1972]: 254; je rétablis «l'énonciation» à la place de «renonciation», qui est une erreur apparue dans la réédition).

24 Voir par exemple Luraschi (1976: 16, 17, 18), González Boixo (1980: 153, 154, 159, 164), Bradu (1995 [1989]: 21), Jiménez de Báez (1990: 131), De Toro (1992: 203, 204, 215, 216), Llarena (1997: 108), Palaisi-Robert (2003: 110), Anderson (2007 [2003]: 5).

25 Voir en particulier González Boixo (1980: 158-164). L'idée d'une «omniscience de liaison» («*omnisciencia de enlace*», *ibid.*: 159-161), comme celle d'une «omniscience à caractère poétique» («*omnisciencia de carácter poético*», *ibid.*: 161-163), sont empruntées à Ilse Adriana Luraschi (voir Luraschi 1976: 16-17, 21, 26-27). Voir aussi De Toro (1992: 215-216).

26 Exactement González Boixo emprunte cette distinction à Oscar Tacca (voir Tacca 1973: 61, et González Boixo 1980: 153). La dénomination «*narrador equisciente*» est reprise et attribuée à González Boixo dans Espinosa-Jácome (1996: 33).

27 Voir Stanzel (1971 [1955]: 23 et *passim*), Stanzel (1984 [1979, 1982]: 5 et *passim*) et Genette (2007 [1972]: 194 et *passim*). Le narrateur équiscient de González Boixo correspond également au narrateur «à omniscience limitée» de nombreux théoriciens et critiques anglo-saxons.

28 Voir par exemple Aronne-Amestoy (1986: 5).

oculto)»²⁹, «locuteur» ou «narrateur basique» («*hablante*» ou «*narrador básico*»)»³⁰, «narrateur non personnel» ou «narrateur hétéro-diégétique».³¹

Toutes les dénominations qui viennent d'être mentionnées visent à se substituer à des dénominations plus anciennes, telles que «le romancier» («*el novelista*»)»³², «l'auteur» («*el autor*»)»³³, «l'auteur-narrateur» («*el autor-narrador*»)»³⁴ ou «l'auteur omniscient» («*el autor omnisciente*»)»³⁵, considérées comme solidaires de conceptions théoriques dépassées. Pour González Boixo, la lecture d'un roman implique une double situation de communication ayant lieu sur deux plans ontologiquement distincts: «Le lecteur comme l'auteur sont deux éléments externes et leur importance tient au fait que l'auteur est le créateur de ce message littéraire et que le lecteur, en tant que destinataire de ce message, doit être en mesure de le capter»; à l'intérieur du message littéraire, «tous deux disparaissent en tant que tels (Juan Rulfo et le lecteur x) pour se transformer en êtres de fiction; l'auteur devient le narrateur et le lecteur x le lecteur idéal pour qui se construit la narration [*el autor se transformará en el narrador y el lector x, en el lector ideal para quien se construye la narración*]».³⁶ Selon cette conception, dire que c'est l'auteur qui raconte dans la seconde partie de *Pedro Páramo*, ce serait confondre le plan de la réalité et celui de

29 Voir par exemple Aronne-Amestoy (1986: 54) et Palaisi-Robert (2003: 111).

30 Voir Carreño (2004 [1997]: 5 et *passim*). Ces dénominations sont empruntées à Félix Martínez Bonati (voir Martínez Bonati 1981 [1960, 1972]: 29, 35 et *passim*).

31 Voir Palaisi-Robert (2003: 110). La dernière dénomination est empruntée à Genette (voir Genette 2007 [1972]: 255).

32 Voir Blanco Aguinaga (2003 [1955]: 36).

33 Voir par exemple Frenk (2003 [1959, 1961]: 51), Rodríguez Monegal (2003 [1974]): 124, Ortega (1976: 11), Ortega Galindo (1984: 247, 248, 249).

34 Voir par exemple Leal (1969, 1995 [1964, 1975]: 102), Ortega Galindo (1984: 249).

35 Voir par exemple Leal (1969, 1995 [1964, 1975]: 100), Ortega (1976: 10).

36 González Boixo (1980: 151; je traduis). Dans l'introduction de Patron (2009: 23-24), j'ai commenté, à propos de Barthes, la confusion entre le trait «interne» (à l'intérieur de l'opposition linguistique ou sémiologique entre «externe» et «interne») et le trait «fictionnel» (à l'intérieur de l'opposition ontologique entre «réel» et «fictionnel»). Cette confusion est également à l'œuvre ici.

la fiction. Pour Alejandro Carreño, «la dénomination «auteur-narrateur» est ambiguë et, d'autre part, elle manque d'une consistance théorique solide». Il se réfère à la théorie de Martínez Bonati pour affirmer que «le narrateur est fait de paroles, il s'aliène dans le langage (imaginaire) de ce qui est communiqué».³⁷ Carreño cite également Martínez Bonati: «Dans la mesure où ce qui est communiqué est langage (imaginaire), la situation de communication linguistique imaginaire — c'est-à-dire la signification immanente des phrases — n'inclut ni l'auteur ni le lecteur, mais est un objet transcendant pour l'un et l'autre»³⁸, ainsi que Wolfgang Kayser: «Pour beaucoup de lecteurs de romans, le narrateur n'est autre que l'auteur. Ces lecteurs ne comprennent pas que le narrateur est lui aussi un produit de la fiction, qu'il fait lui aussi partie de la réalité poétique qu'il raconte et qu'il considère comme son unique réalité».³⁹

On ne trouve pas de réponse à la deuxième question (le narrateur fictionnel de la seconde partie du roman est-il également le «rapporteur» du dialogue entre Juan Preciado et Dorotea, donc du récit de Juan Preciado dans la première partie du roman?) dans la critique de *Pedro Páramo*. Tout se passe comme si, après avoir fait disparaître l'auteur derrière le narrateur, considéré comme un être fictionnel, l'analyste était obligé de le faire réapparaître pour rendre compte de faits relevant du montage romanesque. Il est en effet très difficile de considérer que le montage romanesque de *Pedro Páramo* est une imitation fictionnelle du montage de documents réels.

La présentation de la seconde partie de *Pedro Páramo* comme émanant d'un narrateur fictionnel au même titre que le récit de Juan Preciado dans la première partie du roman soulève un certain nombre de problèmes (je souligne, sans y insister, qu'aucun de ces problèmes n'est abordé dans la critique de *Pedro Páramo*). Je répartirai ces problèmes en trois groupes: 1) problèmes de cohérence interne du

37 Carreño (2004 [1997]: 5; je traduis).

38 Martínez Bonati (1972 [1960]: 131; je traduis). Voir aussi Martínez-Bonati (1981 [1960, 1972]: 81).

39 Kayser (1961, 1970 [1948]: 466; je traduis).

discours critique; 2) problèmes d'organisation du travail de l'interprétation; 3) problèmes de falsification des mauvaises interprétations.

Dire que la seconde partie de *Pedro Páramo* émane d'un narrateur fictionnel au même titre que le récit de Juan Preciado dans la première partie du roman, c'est mélanger deux conceptions du fictionnel ou de la fictionnalité profondément distinctes. Dans la première partie du roman, le narrateur qui se désigne par «je» est donné comme un personnage de la fiction («*Vine a Comala, porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo*»⁴⁰). Ce narrateur est évidemment fictionnel et sa situation de narration est fictionnelle également (Dorotea à Juan Preciado: «*Y ya ves, te enterramos*»⁴¹). «Fictionnel» signifie ici «créé par l'auteur et donnant lieu à une imagination de la part du lecteur». Dans la seconde partie du roman, non seulement le narrateur n'est pas un personnage de la fiction, mais son existence même ne fait l'objet d'aucune mention. S'il est considéré comme fictionnel, c'est uniquement au terme d'un raisonnement courant, mais qu'on peut aujourd'hui considérer comme fallacieux, selon lequel la narration d'une histoire fictionnelle, composée de personnages et d'événements fictionnels, impliquerait nécessairement la présence d'un narrateur fictionnel.⁴² «Fictionnel» ne signifie pas ici «créé par l'auteur», mais «créé par un raisonnement théorique concernant le fonctionnement de la fiction». J'ajoute que si ce narrateur devait donner lieu à une imagination de la part du lecteur, il s'agirait souvent d'une imagination contradictoire avec celle du contenu fictionnel de l'histoire. Prenons par exemple le début du fragment 15, qui fait partie de la séquence consacrée à la mort de Miguel Páramo dans la première partie du roman:

Un caballo pasó al galope donde se cruza la calle real con el camino de Contla. Nadie lo vio. Sin embargo, una mujer que esperaba en las afueras del pueblo contó que había visto el caballo corriendo con las piernas dobladas como si se

40 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 65).

41 *Ibid.*: 117.

42 Ce raisonnement est à l'œuvre dans les citations de Martínez Bonati et de Kayser données précédemment. Il est contredit par l'analyse de Searle (1982 [1975, 1979]), par exemple. Sur Searle et la narratologie, voir le chapitre 5 de Patron (2009: 99-134).

fuera a ir de bruces. Reconoció el alazán de Miguel Páramo. Y hasta pensó: «Ese animal se va a romper la cabeza.» Luego vio cuando enderezaba el cuerpo y, sin aflojar la carrera, caminaba con el pescuezo echado hacia atrás como si viniera asustado por algo que había dejado allá atrás.

*Esos chismes llegaron a la Media Luna la noche del entierro, mientras los hombres descansaban de la larga caminata que habían hecho hasta el panteón.*⁴³

Un cheval est passé au galop au croisement de la grand-route et du chemin de Contla. Nul ne l'a aperçu. Toutefois, une femme qui attendait aux abords du village a raconté qu'elle avait vu le cheval replier les jambes en galopant comme s'il allait faire la culbute. Elle a reconnu l'alezan de Miguel Páramo. Elle s'est même dit: «Cet animal va se casser le cou.» Puis elle l'a vu se redresser et continuer d'avancer sans ralentir sa course, la tête tournée en arrière, comme épouvanté par quelque chose qu'il aurait laissé là-bas, derrière lui.

Ce bruit est arrivé à la Media Luna le soir même, après l'enterrement, alors que les hommes se reposaient de leur longue marche jusqu'au tombeau.⁴⁴

Le lecteur ne peut pas imaginer en même temps que l'événement constitué par le passage du cheval n'a aucun témoin («*Nadie lo vio*»), bien qu'un personnage raconte qu'il en a été témoin («*Sin embargo, una mujer [...] contó que había visto el caballo*»), et que le narrateur fictionnel, si narrateur fictionnel il y a, en a été lui-même témoin. On pourrait citer également le début du fragment 59, qui évoque «*una de esas lunas tristes que nadie mira, a las que nadie hace caso*» («une de ces lunes tristes que personne ne regarde, auxquelles nul ne prête attention»)⁴⁵, ainsi que toutes les scènes qui sont censées se dérouler sans témoins autres que les personnages mentionnés (le dialogue entre le père Rentería et sa nièce au fragment 14, l'insomnie du père Rentería au fragment 16, l'entrevue de Fulgor Sedano et de Dolores Preciado au fragment 21, la confession du père Rentería au curé de Contla ou celle de Dorotea au père Rentería au fragment 40, la nuit de Damiana Cisneros au fragment 59, celle de Pedro Páramo au fragment 67, la mort de Pedro Páramo au fragment 69).

Le deuxième groupe de problèmes concerne l'organisation du travail de l'interprétation. Dans un récit de fiction à la première

43 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 89-90).

44 Rulfo (2005 [1955]: 41-42). Lescot traduit «*Esos chismes*» par «Ces racontars», ce qui me paraît plus clair en contexte (voir Rulfo, 1959, 1979 [1955]: 37).

45 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 160 et 2005 [1955]: 142).

personne, tel que le récit de Juan Preciado dans la première partie de *Pedro Páramo*, tous les éléments formels contribuent à définir le narrateur fictionnel et se prêtent ainsi à une interprétation qui dépasse le niveau formel. A partir du moment où l'on considère la seconde partie de *Pedro Páramo* comme un récit de fiction à la première personne dans lequel le «je» est effacé, mais pourrait être restitué, on doit considérer aussi que tous les éléments formels contribuent à définir le narrateur fictionnel et se prêtent ainsi à une interprétation qui dépasse le niveau formel. On est alors amené à se poser un certain nombre de questions, à commencer par la question: pourquoi le narrateur fictionnel se prive-t-il systématiquement d'utiliser le pronom personnel «je»? Autres questions (pour résumer, je les présente sous forme de liste, en les accompagnant d'extraits représentatifs de la seconde partie de *Pedro Páramo*):

Comment expliquer que le narrateur fictionnel connaisse parfaitement et intégralement les pensées et les sentiments de certains personnages? Voir par exemple cet extrait du fragment 56:

*Si al menos fuera dolor lo que sintiera ella, y no esos sueños sin sosiego, esos interminables y agotadores sueños, él podría buscarle algún consuelo. Así pensaba Pedro Páramo, fija la vista en Susana San Juan, siguiendo cada uno de sus movimientos. ¿Qué sucedería si ella también se apagara cuando se apagara la llama de aquella débil luz con que él la veía?*⁴⁶

Si ce qu'elle éprouvait avait au moins été de la douleur et non pas ces songes continuels, ces songes interminables et épuisants, il aurait pu lui apporter quelque consolation. C'était ce que se disait Pedro Páramo sans quitter des yeux Susana San Juan, attentif à chacun de ses mouvements. Qu'arriverait-il si elle s'éteignait elle aussi quand mourrait avec la flamme cette faible lumière qui lui permettait de la voir?⁴⁷

Ou encore cet extrait du dernier fragment:

*«Con tal de que no sea una nueva noche», pensaba él. Porque tenía miedo de las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con sus fantasmas. De eso tenía miedo.*⁴⁸

46 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 157).

47 Rulfo (2005 [1955]: 137).

48 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 178).

«Pourvu que ce ne soit pas une nouvelle nuit», s'est-il dit.
 Parce qu'il avait peur des nuits qui pour lui remplissaient l'obscurité de fantômes.
 Peur d'être enfermé avec eux. Voilà de quoi il avait peur.⁴⁹

Comment expliquer qu'il se souvienne de détails *a priori* insignifiants à propos d'événements qui se sont produits il y a longtemps et dont le caractère privé semble devoir exclure la présence de témoins? Voir par exemple cet extrait du fragment 37 (d'après la chronologie établie par González Boixo, les événements en question se déroulent dix-neuf ans avant la mort de Pedro Páramo, racontée au dernier fragment):

Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver cómo la lluvia desfloraba los surcos. Sus ojos pequeños se alegraron. Dio hasta tres bocanadas de aquel sabor y sonrió hasta enseñar los dientes.

«¡Vaya! — dijo —. Otro buen año se nos echa encima.» Y añadió: «Ven, agüita, ven. ¡Déjate caer hasta que te canses! Después córrete para allá, acuérdate que hemos abierto a la labor toda la tierra, nomás para que te des gusto.»
*Y soltó la risa.*⁵⁰

Fulgor Sedano a senti l'odeur de la terre et a mis le nez dehors pour voir la pluie déflorer les sillons. Ses petits yeux s'en sont réjouis. Il a même aspiré trois goulées de cette odeur et a souri en découvrant ses dents.

«Ah! a-t-il fait, voilà une autre bonne année qui s'annonce!» Et il a ajouté: «Viens, petite eau, viens! Laisse-toi tomber jusqu'à n'en plus pouvoir! Puis va te répandre par là, souviens-toi que nous en avons bavé pour t'ouvrir la terre, et rien que pour ton contentement!»⁵¹
 Sur ce, il a éclaté de rire.⁵²

Comment expliquer encore le fait qu'il ne se trompe jamais dans ses affirmations ou ses interprétations, le fait qu'il sache ce qui se passe au même moment à deux endroits différents, le fait qu'il prive parfois son destinataire d'informations dont il dispose manifestement? Voir ces extraits des fragments 57, 67-68 et 37:

49 Rulfo (2005 [1955]: 167).

50 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 121).

51 Lescot traduit «*hemos abierto a la labor toda la tierra, nomás para que te des gusto*» par «nous avons ouvert la terre, nous l'avons travaillée rien que pour ton plaisir» (voir Rulfo 1959, 1979 [1955]: 75). Il n'y a pas de familiarisme dans le texte original.

52 Rulfo (2005 [1955]: 85-86).

*El licenciado Gerardo Trujillo salió despacio. Estaba ya viejo; pero no para dar esos pasos tan cortos, tan sin ganas. La verdad es que esperaba una recompensa.*⁵³

Maître Gerardo Trujillo est sorti tout doucement. Il était âgé, certes⁵⁴, mais cependant pas au point de marcher à petits pas si courts, si dépourvus d'allant. En fait, il avait espéré recevoir une récompense.⁵⁵

Pedro Páramo siguió moviendo los labios, susurrando palabras. Después cerró la boca y entreabrió los ojos, en los que se reflejó la débil claridad del amanecer. Amanecía.

[blanc]

*A esa misma hora, la madre de Gamaliel Villalpando, doña Inés, barria la calle frente a la tienda de su hijo, cuando llegó y, por la puerta entornada, se metió Abundio Martínez.*⁵⁶

Pedro Páramo a continué de remuer les lèvres, de murmurer des paroles. Puis il a fermé la bouche et entrouvert les yeux, dans lesquels s'est reflétée la faible clarté de l'aube.

Le jour se levait.

[blanc]

A la même heure, la mère de Gamaliel Villalpando, doña Inés, balayait la rue en face du caboulot de son fils quand Abundio Martínez est arrivé et s'est glissé par la porte entrebâillée.⁵⁷

Después [Miguel Páramo] se quedó pensando si aquella mujer no le serviría para algo. Y sin dudarlo más fue hacia la puerta trasera de la cocina y llamó a Dorotea:

— Ven para acá, te voy a proponer un trato — le dijo.

*Y quién sabe qué clase de proposiciones le haría, lo cierto es que cuando entró de nuevo se frotaba las manos [...].*⁵⁸

Puis il [Miguel Páramo] s'est mis à réfléchir, pour voir si cette femme ne pourrait pas lui être d'une utilité quelconque. Ensuite, sans hésiter, il est allé à la porte de derrière et a appelé Dorotea:

53 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 158).

54 Ce «certes» est un ajout du traducteur (Iaculli). Lescot traduit «*Estaba ya viejo*» par «Il était déjà vieux» (voir Rulfo 1959, 1979 [1955]: 121).

55 Rulfo (2005 [1955]: 139).

56 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 173).

57 Rulfo (2005 [1955]: 160).

58 Rulfo (1983, 2007 [1955]): 122).

— «Viens un peu par ici, j'ai un marché à te proposer.»

Quelle que fût cette proposition, quand il est rentré dans la cuisine, il se frottait les mains.⁵⁹

On aura beau chercher, on ne trouvera aucune réponse à ces questions à l'intérieur de la fiction. Les particularités formelles des extraits en question ne sont adéquatement expliquées que comme des choix faits par l'auteur pour des raisons techniques ou artistiques. Les questions énumérées ci-dessus sont donc de fausses questions, qui détournent de poser les vraies (par exemple, comment l'auteur s'y prend-il pour faire de Miguel Páramo à la fois un double de son père et un personnage qui a ses propres caractéristiques et sa propre place dans le système des personnages du roman?).

Pour illustrer le troisième groupe de problèmes, qui concerne la falsification des mauvaises interprétations, je m'appuierai sur un exemple emprunté à Lida Aronne-Amestoy dans *Utopía, paraíso e historia. Inscripción del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar* (1986). Dans le chapitre consacré au roman de Rulfo, section intitulée «Perspectivation» («*Perspectivación*»), Aronne-Amestoy développe une comparaison entre le narrateur de la seconde partie de *Pedro Páramo* et le personnage de Pedro Páramo lui-même. «Le narrateur, écrit-elle, est au plan de la narration ce que Pedro Páramo est au plan du narré: bien qu'en apparence ils n'existent que dans et par la perspective des agents (rappelons-nous que Pedro Páramo est purement reconstitué à partir du souvenir de ceux qui l'ont connu), ils se présentent tous deux comme des images puissantes et pleinement constituées dans le texte — en opposition avec l'image fragmentaire et estompée des autres. Ils fonctionnent tous deux comme une absence toujours présente [*Ambos funcionan como una ausencia omni-*

59 Rulfo (2005 [1955]: 87-88). Lescot traduit «*Y quién sabe qué clase de proposiciones le haría*» par «On ne sait pas ce qu'il lui proposa» (voir Rulfo 1959, 1979 [1955]: 76). Cependant, ni la traduction de Iaculli ni celle de Lescot ne rendent exactement l'effet de la phrase de Rulfo, qui intègre une expression qu'un personnage de la fiction, Damiana Cisneros par exemple, aurait pu employer («¿*Y quién sabe qué clase de proposiciones le ha hecho?*»; «Et qui sait quelle sorte de proposition il lui a faite?»). Le lecteur, lui, saura plus loin que Miguel Páramo a proposé à Dorotea de lui servir d'entremetteuse.

moda].»⁶⁰ Je passe rapidement sur les deux propositions introduites sous forme de présupposés, «Pedro Páramo n'existe que dans et par la perspective des agents» et «Pedro Páramo est purement reconstitué à partir du souvenir de ceux qui l'ont connu». Ces propositions sont fausses et de nombreux exemples permettraient de le montrer⁶¹ (je ne veux pas dire par là que Pedro Páramo n'existe pas *aussi* dans et par la perspective des autres personnages, ni que sa personnalité ne soit pas *en partie* reconstituable à partir du souvenir de ceux qui l'ont connu; je renvoie à nouveau à des exemples dans le texte⁶²). Ce qu'il me paraît plus important de faire remarquer, c'est que jamais le thème narratorial n'a été moins visible que dans la seconde partie de *Pedro Páramo* et jamais il n'a été affirmé avec autant de force, ni interprété avec autant de résolution: l'hégémonie du narrateur se fonde ici sur son absence. Le problème est que la proposition «le narrateur fonctionne comme une absence toujours présente» n'est pas une proposition falsifiable. On peut en effet interpréter n'importe quel fait ou n'importe quelle absence de fait comme venant à l'appui de cette proposition.

60 Aronne-Amestoy (1986: 54-55). Le dictionnaire donne pour «*omnímodo, a*»: «universel, elle; général, e». Cependant, quelques lignes plus loin Aronne-Amestoy parle de l'«évidence de [l']absence [du narrateur]» («*la evidencia de [la] ausencia [del narrador]*») ou encore du narrateur «omniprésent à la conscience du lecteur» («*omnipresente en la consciencia de la lectura [sic]*»), ce qui m'incite à traduire «*una ausencia omnímoda*» par «une absence toujours présente».

61 Voir les fragments 6, 7, 8, 10, 12, 13, 19, 22, 23, 37, 39, 40, 43, 44, 46, 51, 53, 54, 56-63, 65-69. Tous ces fragments contiennent soit des phrases de récit pur faisant référence à Pedro Páramo, soit des phrases de discours indirect libre dont le sujet de conscience est Pedro Páramo, soit des monologues de Pedro Páramo, soit des dialogues impliquant Pedro Páramo. Autrement dit, ils contiennent tous les moyens linguistiques et textuels qui permettent de créer un personnage de fiction, indépendamment de la perspective des autres personnages.

62 Voir les fragments 1, 2, 9, 10, 11, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 31, 40, 42, 45, 57, 58, 59, 62.

Pedro Páramo selon les théories non communicationnelles ou poétiques du récit de fiction

S'il existait des ouvrages critiques sur *Pedro Páramo* s'inspirant des théories non communicationnelles ou poétiques du récit de fiction, il est clair qu'ils considéreraient: d'une part, que la première partie du roman (à l'exception des fragments 6 à 8, 10, 12 à 16, 18 à 23) est racontée par un narrateur fictionnel (avec éventuellement des divergences sur la question de savoir si cette première partie est l'imitation fictionnelle d'un acte de parole ou de communication, ou si c'est la révélation contenue dans le fragment 36 qui invite à la considérer comme telle rétrospectivement); d'autre part, que la seconde partie du roman (ainsi que les fragments susmentionnés) constitue un récit ou un ensemble de récits sans narrateur. Autrement dit, ils considéreraient qu'il n'y a pas, dans la seconde partie de *Pedro Páramo*, de dispositif de narration comparable à celui qui fait la spécificité de la première partie. Comme l'écrit Banfield dans *Phrases sans parole* (1982, traduction française 1995), «Si la narration [contient] un narrateur, ce «je» [...] [n'est pas quelqu'un qui] parle [...], [et qui est cité par l'auteur; c'est quelqu'un qui] raconte. Et [si elle n'en contient] pas, c'est, comme le dit Benveniste, que l'histoire «se raconte elle-même». Dans un cas comme dans l'autre, la narration ne suppose nullement qu'il y ait adresse à un auditoire. Il est au contraire de sa nature d'ignorer tout auditoire, ce qu'indique la langue même qu'elle emploie».⁶³

On notera tout d'abord que ces considérations s'accordent mieux que les précédentes avec les intentions sémantiques et pragmatiques de l'auteur, telles qu'elles sont exprimées dans divers textes et entretiens. Je pense par exemple à ce texte de 1985 dans lequel Rulfo écrit: «Je n'ai rien à reprocher à mes critiques. Il était difficile d'accepter un roman qui se présentait, sous une apparence réaliste, comme

63 Banfield (1995 [1982]: 272; je modifie légèrement la traduction dans la première phrase; je rectifie également une erreur du traducteur dans la deuxième). L'expression citée entre guillemets renvoie à Benveniste (1966, 1990 [1959]: 241).

l'histoire d'un cacique, alors qu'en réalité il s'agit de l'histoire d'un village: une bourgade morte où tout le monde est mort. Y compris le narrateur». ⁶⁴ «Le narrateur» («*el narrador*») renvoie ici à Juan Preciado. A aucun moment, Rulfo n'écrit ni ne suggère qu'un autre narrateur prend le relais de celui-ci à partir du moment où il achève son récit. Rulfo confie aussi ailleurs, à propos de la genèse du roman: «La pratique du conte m'a discipliné. Elle m'a fait voir qu'il était nécessaire que l'auteur disparaisse et qu'il laisse ses personnages parler librement [...]». ⁶⁵ Dans plusieurs textes ou entretiens, il décrit le travail effectué sur *Pedro Páramo* comme un travail d'effacement des marques de la présence de l'auteur («J'ai éliminé toutes les divagations et effacé complètement les intrusions de l'auteur [*las intromisiones del autor*]» ⁶⁶). A aucun moment, il n'écrit ni ne suggère qu'il s'est efforcé de disparaître en tant qu'auteur pour mieux réapparaître en tant que narrateur dans la seconde partie du roman.

On notera également que les considérations inspirées par les théories non communicationnelles ou poétiques du récit de fiction correspondent mieux que les précédentes aux expériences cognitives et imaginatives des lecteurs, telles que nous pouvons les déduire de nos propres expériences de lecteurs, mais aussi de certaines dénominations utilisées dans la critique de *Pedro Páramo* («narrateur objectif», «narrateur caché» ou «effacé», «narrateur non personnel», par exemple ⁶⁷). On peut tout d'abord affirmer que, sauf circonstances de lecture exceptionnelles, le lecteur sait que *Pedro Páramo* a un auteur. Il n'a donc pas besoin de postuler un autre agent pour rendre compte de l'existence du roman en tant qu'entité réelle dans le monde. Cela vaut évidemment pour les deux parties du roman. Si on se demande maintenant ce que le lecteur imagine en lisant *Pedro Páramo*, on est obligé de faire une différence entre la première et la seconde partie du roman. Première partie: le lecteur sait que l'auteur est responsable de l'existence du roman (ou de cette partie du roman, s'il n'en est pas à sa première lecture), mais il imagine aussi que

64 Rulfo (1985: 2; je traduis).

65 Rulfo dans Benítez (2003 [1980]: 546).

66 Rulfo (1985: 2; je traduis).

67 Voir *supra* n. 28, 29 et 31.

quelqu'un d'autre en est responsable à l'intérieur de la fiction. Son imagination des personnages et des événements de la fiction est médiatisée par l'imagination première qu'il s'agit du récit d'un personnage de la fiction. Seconde partie: le lecteur sait que l'auteur est responsable de l'existence de cette partie, mais il n'imagine pas que quelqu'un d'autre en est responsable à l'intérieur de la fiction. Il imagine directement les personnages et les événements de la fiction (à l'exception peut-être de quelques passages où il peut percevoir un «effet de narrateur fictionnel»: on a déjà rencontré «*Un caballo pasó al galope donde se cruza la calle real con el camino de Contla*»⁶⁸, on peut citer également «*Justina Díaz, cubierta por paraguas, venía por la calle derecha que viene de la Media Luna [...]*», «A l'abri d'un parapluie, Justina Díaz est arrivée par le chemin qui vient tout droit de la Media Luna [...]»⁶⁹). Pour illustrer la différence entre les deux parties, je donne ici le portrait d'Eduviges Dyada, contenu dans le fragment 9, et le début du fragment 65, qui décrit l'attitude de Pedro Páramo après la mort de Susana San Juan:

*Sin dejar de oírle, me puse a mirar la mujer que tenía frente a mí. Pensé que debía haber pasado por años difíciles. Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón, le colgaba una María Santísima del Refugio con un letrero que decía: «Refugio de pecadores.»*⁷⁰

Sans cesser de l'écouter, je me suis mis à examiner la femme qui me faisait face. Je me disais qu'elle avait dû traverser de dures années. Son visage était aussi translucide que si elle n'avait pas eu de sang dans les veines⁷¹, et ses mains étaient flétries, flétries et toutes ridées. On ne lui voyait pas les yeux. Elle portait une robe blanche très ancienne surchargée de volants et, à son cou, enfilée sur un

68 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 89; je souligne).

69 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 143 et 2005 [1955]: 117). Je souligne.

70 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 79).

71 Lescot traduit «*Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre*» par «Son visage était translucide, comme exsangue» (voir Rulfo 1959, 1979 [1955]: 24). Il aurait mieux valu conserver la comparative hypothétique («*como si*» + subjonctif imparfait en espagnol, «comme si» + indicatif imparfait en français), qui est un styleme rulfien (85 occurrences dans *Pedro Páramo* selon Bradu 1995 [1989]: 116).

cordon, une Très-Sainte Vierge du Refuge, avec l'inscription: *Refuge des pêcheurs*.⁷²

*Pedro Páramo estaba sentado en un viejo equipal, junto a a puerta grande de la Media Luna, poco antes de que se fuera la última sombra de la noche. Estaba solo, quizá desde hacía tres horas. No dormía. Se había olvidado del sueño y del tiempo: «Los viejos dormimos poco, casi nunca. A veces apenas si dormitamos; pero sin dejar de pensar. Eso es lo único que me queda por hacer.» Después añadió en voz alta: «No tarda ya. No tarda.»*⁷³

Pedro Páramo était assis dans un vieux fauteuil près de la porte d'entrée de la Media Luna alors que la dernière ombre de la nuit allait s'effacer. Il était seul depuis environ trois heures. Il ne dormait pas. Il ne savait plus ce qu'étaient le sommeil et le temps: «Nous, les vieux, nous dormons peu, presque jamais. Parfois, c'est à peine si nous sommeillons, mais sans cesser de penser. C'est tout ce qu'il me reste à faire.» Puis il a ajouté à haute voix: «Ça ne va plus tarder, maintenant. Ça ne va plus tarder.»⁷⁴

L'imagination directe du lecteur dans la seconde partie du roman concerne également les pensées et les sentiments des personnages de la fiction. Lorsqu'il lit des phrases telles que «*Estaba solo, quizá desde hacía tres horas*» ou «*Se había olvidado del sueño y del tiempo*», ou encore le monologue de Pedro Páramo, le lecteur ne se demande pas comment le narrateur fictionnel peut avoir connaissance de ces faits, car il n' imagine pas de narrateur fictionnel qui aurait connaissance de ces faits et qui les raconterait ou les rapporterait à la forme du discours direct. Ce qu'il imagine, c'est que Pedro Páramo est seul ou a le sentiment d'être seul depuis environ trois heures, qu'il a perdu le sommeil et le sentiment du temps, qu'il pense: «*Los viejos dormimos poco*», etc. Cela ne veut pas dire que le lecteur ne puisse pas apprécier la beauté de la phrase «*Se había olvidado del sueño y del tiempo*», mais cette appréciation le fait sortir de la fiction en tant que telle.

Les théories non communicationnelles ou poétiques du récit de fiction font une distinction nette entre ce qui relève du contenu de la

72 Rulfo (2005 [1955]: 27).

73 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 172).

74 Rulfo (2005 [1955]: 159).

représentation fictionnelle (les personnages et les événements, le narrateur, s'il y en a un) et ce qui relève des moyens mobilisés au service de la construction de cette représentation (la langue, le style, la composition du texte à différents niveaux). Banfield écrit par exemple, à propos du style de l'auteur: «[...] ce style n'est pas sur le même plan que les aspects stylistiques qui créent cette construction intentionnelle qu'est [une] subjectivité [fictionnelle] [...]. [Un écrivain peut laisser sa signature dans ce qu'il écrit,] celle-ci peut même représenter ce qu'il y a de plus intéressant dans l'œuvre, [mais il ne s'agit pas alors de ce qui est créé par cet écrit] [...].»⁷⁵ Cette distinction est plus pertinente pour l'analyse et pour l'interprétation du roman que le postulat d'une double situation de communication et d'un recouvrement total entre la communication réelle entre l'auteur et le lecteur et la communication fictionnelle entre le narrateur et le narrataire, sur lequel reposent les théories communicationnelles du récit de fiction. C'est ce que je voudrais montrer ici sur des exemples empruntés à *Pedro Páramo*.

Dans la première partie du roman, la distinction entre ce qui relève du contenu de la représentation fictionnelle et ce qui relève des moyens mobilisés au service de la construction de cette représentation permet de rendre compte d'un certain nombre de faits de façon plus simple, plus économique et également plus convaincante que le postulat communicationnel: par exemple, le fait que Juan Preciado «dissimule» qu'il raconte son histoire à quelqu'un, ou encore qu'il la raconte après sa mort, du fragment 1 au fragment 35 (en réalité, il ne s'agit pas de dissimulation ou de «non-fiabilité narrative», pour reprendre un des termes préférés de la théorie et de la critique anglo-saxonnes, mais simplement d'une stratégie d'auteur, qui a pour but de ménager l'effet de surprise du fragment 36); ou le fait que le dialogue entre Donis et sa sœur au fragment 30 soit «rapporté» intégralement et de façon extrêmement précise, alors même que ce dialogue décrit le

75 Banfield (1995 [1982]: 369; je corrige «la subjectivité» en «une subjectivité fictionnelle», traduction littérale de «*a fictional subjectivity*», et je supprime «dans une œuvre de fiction» dans la première phrase; je retraduis presque entièrement la deuxième). Sur la composition du texte, voir Banfield (1978: 296-297, n. 7).

«rapporteur», Juan Preciado, comme incapable d'entendre et de mémoriser autre chose que des bribes de dialogue («*Se rebulle sobre sí mismo como un condenado. [...] ¡Levántate, Donis! Míralo. Se restriega contra el suelo, retorciéndose. Babea*»); «Il se tord sur lui-même comme un damné. [...] Lève-toi, Donis! Regarde-le. Il se traîne par terre en se tortillant. Il bave»⁷⁶). A nouveau, il ne s'agit pas de dissimulation ou de non-fiabilité de la part du narrateur, mais simplement d'un choix d'auteur, qui prime sur le choix de la vraisemblance pour ce passage du récit de Juan Preciado. Concernant la seconde partie du roman, on pourrait évoquer de la même façon le fait que le dialogue de Damasio, dit «le Boa», et de Pedro Páramo au fragment 66 soit en réalité un faux dialogue, un montage de dialogues impliquant les mêmes interlocuteurs, dans le même lieu, mais à des époques différentes, comme en témoigne le contenu des interventions du Boa («*El Tilcuete siguió viniendo: — Ahora somos carrancistas. — Está bien. — Andamos con mi general Obregón. — Está bien. — Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos. — Espera. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho. — Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él, o contra él? — Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno*»; «Le Boa revenait toujours. «Maintenant, on est avec Venustiano Carranzo. — C'est bien. — Maintenant, on est avec Alvaro Obregón. — C'est bien. — Là-bas, on a fait la paix. On est désœuvrés. — Attends. Ne désarme pas tes hommes. Ça ne va pas durer longtemps. — Le père Rentería a pris les armes. On se met avec lui ou contre lui? — Ça ne se discute pas. Mets-toi du côté du gouvernement»⁷⁷). On pourrait évoquer également le fait qu'à l'ordre logico-temporel des événements se substituent d'autres réseaux d'organisation: thèmes et motifs récurrents (la pluie ou l'eau aux fragments 6, 8 et 12, associés à l'adolescence de Pedro Páramo à Comala, la pluie à nouveau aux fragments 37, 47, 48, 49 et 50; les étoiles filantes aux fragments 15, 16 et 40, associés à la mort de Miguel Páramo); échos et renvois («On a tué ton père» aux fragments 12 et 39; le monologue de Pedro Páramo à propos de la mort de

76 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 109 et 2005 [1955]: 69).

77 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 171 et 2005 [1955]: 158). Je présente sur la même ligne des interventions qui occupent chacune une ligne dans les deux éditions.

Susana San Juan au fragment 67, renvoyant au monologue du même personnage à propos du départ de la jeune Susana San Juan de Comala au fragment 10); multiplicité et variabilité des points de vue sur certains événements (la mort de Miguel Páramo aux fragments 11, 15 et 39; les assassinats commis par Pedro Páramo après la mort de son père aux fragments 39 et 42), etc. Ces réseaux débordent aussi bien les facultés de mémorisation de chacun des personnages que la maîtrise d'un narrateur ou d'un organisateur du récit, faisant partie du monde fictionnel.

La distinction entre ce qui relève du contenu de la représentation fictionnelle et ce qui relève des moyens mobilisés au service de la construction de cette représentation permet également de faire l'économie de l'hypothèse du narrateur fictionnel omniscient, ainsi que des différents types d'omniscience répertoriés par les critiques: l'«omniscience neutre», incluant l'«omniscience neutre poétisée», l'«omniscience traditionnelle» et l'«omniscience combinée avec le style indirect libre» («*Omnisciencia neutra: neutra poetizada, tradicional, combinada con estilo indirecto libre*»)⁷⁸; l'«omniscience de type traditionnel» («*Omnisciencia de tipo tradicional*»), l'«omniscience de liaison» («*Omnisciencia de enlace*»), l'«omniscience à caractère poétique» («*Omnisciencia de carácter poético*»), l'«omniscience liée à la description d'une atmosphère» («*Omnisciencia ambiental*»)⁷⁹; enfin l'«omniscience limitée» à laquelle correspond l'«équiscience» de Tacca et de González Boixo.⁸⁰ La poésie, le discours indirect libre, les informations narratives inaccessibles aux personnages («omniscience de type traditionnel»), l'introduction des dialogues et des monologues («omniscience de liaison»), la construction d'une atmosphère, la représentation du point de vue des personnages par différents moyens linguistiques et textuels («équiscience») sont mis sur le compte de l'activité de l'auteur et ne sont pas considérés comme fictionnels.

Une relation pertinente pour l'interprétation du contenu de la représentation fictionnelle peut alors être établie entre ce que Rulfo

78 Voir Luraschi (1976: 16-20).

79 Voir González Boixo (1980: 156-164). Voir aussi *supra* n. 25.

80 Voir *ibid.*:153 et *passim*. Voir aussi *supra* n. 26 et 27.

appelle les «voix» («*voces*»)⁸¹, les «échos» («*ecos*»)⁸² ou les «murmures» («*murmillos*»)⁸³, c'est-à-dire les paroles des morts qu'entend ou que perçoit le narrateur, Juan Preciado, dans le village de Comala, et la narration de Juan Preciado, qui, elle aussi, est une parole «après la mort». Ces paroles populaires, libérées par la mort, et la narration du fils venu prendre la place de sa mère dans le cimetière de Comala s'opposent aux discours hégémoniques, aux discours du pouvoir, qu'il s'agisse du pouvoir temporel (incarné par Pedro Páramo) ou du pouvoir spirituel (incarné par le père Rentería), qui apparaissent dans la seconde partie du roman (ainsi que dans les fragments 16, 19, 22 et 23 de la première partie). Deux exemples pour terminer:

— *Será lo que usted diga, don Pedro; pero esa mujer que vino ayer a llorar aquí, alegando que el hijo de usted [Miguel] le había matado a su marido, estaba de a tiro desconsolada. Yo sé medir el desconsuelo, don Pedro. Y esa mujer lo cargaba por kilos. Le ofrecí cincuenta hectolitros de maíz para que se olvidara del asunto; pero no los quiso. Entonces le prometí que corregiríamos el daño de algún modo. No se conformó.*

— *¿De quién se trataba?*

— *Es gente que no conozco.*

— *No tienes pues por qué apurarte, Fulgor. Esa gente no existe.*⁸⁴

Vous avez peut-être raison, don Pedro, mais cette femme qui est venue hier pleurer ici, en déclarant que votre fils [Miguel] avait tué son mari, était tout ce qu'il y a de plus inconsolable. Je sais peser le chagrin, don Pedro. Et cette femme

81 Voir Rulfo (1983, 2007 [1955]: 101, 102, 104, 106, 108, 116, 118 et 2005 [1955]: 58, 59, 62, 64, 67, 78, 81, 106).

82 Voir Rulfo (1983, 2007 [1955]: 94, 101, 102 et 2005 [1955]: 47, 58, 59, 65). Voir aussi Rulfo (1985: 2-3; je traduis): «Je n'ai rien à reprocher à mes critiques. Il était difficile d'accepter un roman qui se présentait, sous une apparence réaliste, comme l'histoire d'un cacique, alors qu'en réalité il s'agit de l'histoire d'un village: une bourgade morte où tout le monde est mort. Y compris le narrateur. Ses rues et ses champs sont parcourus uniquement par des âmes en peine et les échos sont capables de se répandre sans limites dans le temps et dans l'espace.»

83 Voir Rulfo (1983, 2007 [1955]: 117, 118, 119 et 2005 [1955]: 81, 82), où la septième occurrence de «*murmillo*» ou «*murmillos*» est traduite par «brouhaha»). *Los murmullos* était également le premier titre donné par Rulfo à son manuscrit (voir Rulfo 1985: 3).

84 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 123).

en avait son lot sur les épaules. Je lui ai offert cinquante hectolitres de maïs pour qu'elle oublie l'affaire, mais elle n'en a pas voulu. Alors, je lui ai promis que nous réparerions le préjudice d'une façon ou d'une autre. Elle n'a pas accepté. — De qui s'agit-il? — De gens que je ne connais pas. — Dans ce cas, inutile de te casser la tête, Fulgor. Ils n'existent pas.⁸⁵

¿Qué quieres que haga contigo, Dorotea? Júzgate tú misma. Ve si tú puedes perdornarte.

— *Yo no, padre. Pero usted sí puede. Por eso vengo a verlo.*

— *¿Cuántas veces viniste aquí a pedirme que te mandara al Cielo cuando murieras? ¿Querías ver si allá encontrabas a tu hijo, no, Dorotea? Pues bien, no podrás ir ya más al Cielo. Pero que Dios te perdone.*⁸⁶

— Que veux-tu que je fasse de toi, Dorotea? Tu es ton seul juge. Vois si tu peux te pardonner.

— Moi, non, mon père. Mais vous, oui, vous le pouvez. C'est pour ça que je suis là.

— Combien de fois es-tu venue ici me demander de t'envoyer au Ciel quand tu seras morte? Tu voulais aller voir si tu n'y trouverais pas ton fils, n'est-ce pas, Dorotea? Eh bien, tu ne pourras plus aller au Ciel, maintenant. Mais que Dieu te pardonne.⁸⁷

Conclusion

Je ne saurais mieux dire que Nicolas Ruwet, dans la polémique qui l'a opposé à Genette à propos de la théorie poétique de Jakobson: «Si on veut évaluer ces thèses, cerner leurs limites éventuelles, donner plus de contenu à ce qui y reste d'indéterminé [...], il faut d'abord les prendre au sérieux, les clarifier, et multiplier les analyses de poèmes, les plus divers possibles».⁸⁸ Il en va de même pour les thèses non communicationnelles ou poétiques du récit de fiction: il faut d'abord les prendre au sérieux, ce qui est loin d'être le cas dans les narrato-

85 Rulfo (2005 [1955]: 89).

86 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 132).

87 Rulfo (2005 [1955]: 101-102).

88 Ruwet (1980: 217).

logies classiques et postclassiques; il faut ensuite les clarifier et les reformuler parfois avec plus de précision ou dans un vocabulaire plus actuel; il faut enfin multiplier les analyses et les interprétations de romans ou de nouvelles, les plus divers possibles, afin de pouvoir se prononcer sur leur degré de généralité.

Note sur la traduction des temps verbaux dans Pedro Páramo

La différence la plus évidente entre les traductions de Lescot et de Iaculli concerne la traduction du prétérit indéfini («*pretérito indefinido*»). Lescot traduit les prétérits indéfinis par des passés composés («Je suis venu à Comala parce qu'on m'a dit qu'ici vivait mon père, un certain Pedro Páramo»⁸⁹) ou des passés simples («Je lui serrai la main en guise de promesse [...]»⁹⁰), ou les remplace par d'autres temps du passé («Ma mère me l'avait dit, et je lui avais promis d'aller le voir [...]», «Mais je ne pensais pas tenir ma promesse»⁹¹), sans qu'il soit possible de déterminer les règles ayant présidé à ces choix.⁹² Iaculli, lui, traduit tous les prétérits indéfinis par des passés composés («Je suis venu à Comala parce que j'ai appris que mon père, un certain Pedro Páramo, y vivait», «C'est ma mère qui me l'a dit. Et je lui ai promis d'aller le voir [...]», «J'ai pressé ses mains [...]»⁹³) ou les remplace par d'autres temps du passé, voire d'autres modes et temps («Mais je ne comptais pas tenir ma promesse»⁹⁴, «Je suis venu voir

89 Rulfo (1959, 1979 [1955]: 9).

90 *Ibid.*

91 *Ibid.*

92 A travers les exemples qui viennent d'être donnés, on pourrait croire que la présence du verbe déictique «venir» (traduction de «*venir*») ou celle de l'adverbe déictique «ici» (traduction de «*acá*») commandent le choix du passé composé plutôt que du passé simple. Cependant, on trouve beaucoup d'autres passages où passés simples et passés composés alternent de phrase en phrase en l'absence de toute expression déictique. On trouve aussi des passés simples et des passés composés dans la même phrase: «Le jour où tu es partie, je compris que je ne te reverrais pas»; «Je suis venu chercher Pedro Páramo qui, paraît-il, fut mon père» (*ibid.*: 28 et 72).

93 Rulfo (2005 [1955]: 9).

94 *Ibid.*

Pedro Páramo, qui serait mon père, à ce qu'il paraît»⁹⁵). Autrement dit, il élimine totalement le passé simple de sa traduction.⁹⁶ On peut néanmoins se demander si cette élimination est justifiée.

Dans la première partie du roman, le choix de traduire les prétérits indéfinis par des passés composés ou par des passés simples peut être relié au choix de suggérer dès le premier fragment le caractère communicationnel du récit de Juan Preciado ou de ne pas le suggérer et de mettre ainsi en valeur la révélation contenue dans le fragment 36. Le principal argument en faveur de la première option est la thématization par Juan Preciado dans ses interventions du fragment 36 du fait que son récit s'inscrit depuis le début dans un cadre communicationnel («Je n'avais pas chaud, comme je te l'ai dit tout à l'heure; au contraire, j'avais froid»; «Depuis que j'étais sorti de la maison de cette femme qui m'avait prêté son lit et que j'avais vue fondre dans sa sueur, comme je te l'ai dit, depuis lors, j'avais froid»; «Je te l'ai dit en commençant. Je suis venu voir Pedro Páramo, qui serait mon père, à ce qu'il paraît»⁹⁷). On pourrait également tirer argument de quelques effets d'oralité dans le récit de Juan Preciado, comme au fragment 17: «*No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito*» («Non, il n'était pas possible de sonder la profondeur du silence que ce cri avait laissé derrière lui»)⁹⁸, ou au fragment 35: «*Lo sentía ir y venir [el aire que salía de mi boca], cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre*» («Je le sentais aller et venir [l'air qui sortait de

95 Rulfo (2005 [1955]: 83).

96 En anglais, la question de la traduction du prétérif indéfini ne se pose pas, les valeurs du prétérif simple («*simple past*») étant les mêmes que celles du prétérif indéfini: absence de présent hors d'un cadre communicationnel («*I came to Comala because I had been told that my father, a man named Pedro Páramo, lived there. It was my mother who told me*», «*I squeezed her hands [...]*», «*I never meant to keep my promise*», Rulfo 1994 [1955]: 3) ou antériorité par rapport au présent dans un cadre communicationnel («*I told you that at the very beginning, I came to find Pedro Páramo [...]*», *ibid.*: 60).

97 Rulfo (2005 [1955]: 81-82, 82 et 83).

98 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 93 et 2005 [1955]: 47). La traduction du prétérif indéfini («*produjo*») par un plus-que-parfait («avait laissé») est justifiée ici, elle correspond à l'un des emplois courants du temps espagnol.

ma bouche], de plus en plus imperceptible, jusqu'au moment où il est devenu si ténu qu'il m'a glissé entre les doigts à jamais. Je dis bien à jamais»⁹⁹. Les arguments en faveur de la deuxième option (la traduction des prétérits indéfinis par des passés simples de façon à ne pas suggérer le caractère communicationnel du récit de Juan Preciado avant la révélation contenue dans le fragment 36) sont beaucoup plus nombreux. Absence totale de marques de deuxième personne du fragment 1 au fragment 35; absence d'adverbes déictiques renvoyant à la situation d'énonciation ou de narration, si l'on excepte le «*acá*» de la première phrase; présence en revanche d'adverbes déictiques qu'on peut appeler des «déictiques de personnage» renvoyant à la situation énoncée ou à l'histoire narrée: «*Ahora yo vengo en su lugar [en lugar de mi madre]*» («Maintenant, j'y viens à sa place [à la place de ma mère]»)¹⁰⁰; «*Es el mismo [retrato] que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera*» («Cette photo, je l'avais prise avec moi en me disant qu'elle pourrait jouer en ma faveur quand il faudrait que mon père me reconnaisse»)¹⁰¹; «*Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora*» («C'était du moins ce que j'avais vu à Sayula, pas plus tard que la veille, à ce même moment»)¹⁰²; «*Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos*» («Maintenant, j'étais là, dans ce village sans bruits»)¹⁰³; «*Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor [las voces]*» («Et ici, où le vent se faisait rare, on les entendait mieux [les voix]»)¹⁰⁴; «*[...] yo lo oí aquí [el grito], untado a las paredes de mi cuarto*» («[...] je l'avais entendue résonner ici [la plainte], comme

99 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 117 et 2005 [1955]: 80). «*Digo para siempre*» et «Je dis bien à jamais» sont détachées par un alinéa dans les deux éditions.

100 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 66 et 2005 [1955]: 10; je souligne).

101 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 68; je souligne et 2005 [1955]: 13). Dans la traduction française, il convient de remplacer le plus-que-parfait par un présent et de rétablir «ici» («Cette photo, je l'apporte avec moi ici»).

102 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 69 et 2005 [1955]: 15; je souligne). Dans la traduction française, il convient de remplacer «la veille» par «hier».

103 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 69 et 2005 [1955]: 15; je souligne). Dans la traduction française, il convient de remplacer «là» par «ici».

104 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 70 et 2005 [1955]: 16; je souligne).

engluée aux murs de ma chambre»)¹⁰⁵. La congruence de ces marques ou de ces absences de marques invite à faire l'hypothèse d'un projet sémantico-pragmatique de la part de l'auteur, qui irait dans le sens d'une distinction nette entre le récit de Juan Preciado du fragment 1 au fragment 35 et la suite donnée à ce récit dans le cadre communicationnel du fragment 36 (ainsi que d'une distinction également nette entre le récit de Juan Preciado du fragment 1 au fragment 35 et les récits rapportés dans ce récit, comme ceux d'Eduviges Dyada aux fragments 9 et 11, ou celui de Damiana Cisneros au fragment 24, ou encore celui de la sœur de Donis au fragment 30, qui sont aussi des récits délivrés dans un cadre communicationnel). Cette distinction pourrait, et peut-être même devrait, être rendue en français par l'utilisation des «temps de l'histoire» (passé simple, imparfait, plus-que-parfait) pour le récit de Juan Preciado du fragment 1 au fragment 35, et des «temps du discours» (passé composé, imparfait)¹⁰⁶ pour la suite donnée à ce récit dans le cadre communicationnel du fragment 36 (ainsi que pour les récits rapportés aux fragments 9, 11, 24 et 30).

Dans la seconde partie du roman, dans laquelle il n'y a ni narrateur ni situation de narration fictionnels, la traduction du prétérit indéfini par le passé composé peut apparaître comme un contresens. Je propose de comparer, par exemple, la fin du fragment 63 dans le texte original et dans les deux traductions de Lescot et de Iaculli:

El padre Rentería repasó con la vista las figuras que estaban alrededor de él, esperando el último momento. Cerca de la puerta, Pedro Páramo aguardaba con los brazos cruzados; en seguida, el doctor Valencia, y junto a ellos otros señores. Más allá, en las sombras, un puño de mujeres a las que se les hacía tarde para comenzar a rezar la oración de difuntos.

105 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 93 et 2005 [1955]: 46; je souligne). On retrouve ces déictiques de personnage dans la deuxième partie du roman, en liaison ou non avec le discours indirect libre, ainsi que dans les fragments 6 et 12 de la première partie. Ils sont généralement mieux respectés dans la traduction anglaise de Margaret Sayers Peden que dans les traductions françaises de Lescot et Iaculli.

106 La distinction entre les temps de l'histoire et les temps du discours est empruntée à Benveniste (voir Benveniste 1966, 1990 [1959]). Benveniste précise dans une note que le passé composé peut être un temps narratif (voir *ibid.*: 242, n. 2).

Tuvo intenciones de levantarse. Dar los santos óleos a la enferma y decir: «He terminado.» Pero no, no había terminado todavía. No podía entregar los sacramentos a una mujer sin conocer la medida de su arrepentimiento.

Le entraron dudas. Quizá ella no tenía nada de que arrepentirse. Tal vez él no tenía nada de que perdonarla. Se inclinó nuevamente sobre ella y, sacudiéndole los hombros, le dijo en voz baja:

— Vas a ir a la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los pecadores.

Luego se acercó otra vez a su oído; pero ella sacudió la cabeza:

— ¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño.

Se oyó el sollozo de una de las mujeres escondidas en la sombra.

Entonces Susana San Juan pareció recobrar vida. Se alzó en la cama y dijo:

— ¡Justina, hazme el favor de irte a llorar a otra parte!

Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba lo ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche.¹⁰⁷

Le Père Rentería parcourut du regard les visages de ceux qui l'entouraient, attendant que vînt le dernier moment. Près de la porte, Pedro Páramo se tenait les bras croisés, puis le docteur Valencia, et, à côté d'eux, d'autres notables. Plus loin, dans l'ombre, une poignée de femmes qui avaient hâte de réciter la prière des morts.

Il faillit se lever, donner les saintes huiles à la malade et dire: «J'ai fini.» Mais non, il n'avait pas encore fini. Il ne pouvait administrer les sacrements à cette femme sans connaître l'étendue de son repentir.

Il eut des doutes. Peut-être n'avait à se repentir de rien. Peut-être rien à pardonner.

Il se pencha encore sur elle, lui secoua les épaules, et lui dit à voix basse:

— Tu vas paraître devant Dieu, et son jugement est implacable.

Puis il s'approcha à nouveau de son oreille, mais elle secoua la tête:

— Allez-vous-en, mon Père. Ne vous en faites pas pour moi. Je suis calme et j'ai très sommeil.

On entendit sangloter l'une des femmes cachées dans l'ombre.

Alors Susana San Juan parut reprendre vie. Elle se dressa dans le lit et dit:

— Justina, s'il te plaît, va pleurer ailleurs.

Puis elle sentit sa tête s'enfoncer dans son ventre. Elle essaya de les séparer, de repousser ce ventre qui lui pressait les yeux et lui coupait le souffle. Mais elle se renversait de plus en plus, et s'enfonçait dans la nuit.¹⁰⁸

En attendant le moment ultime, le père Rentería a examiné du regard les figures de ceux qui l'entouraient. Près de la porte, Pedro Páramo qui patientait, les bras

107 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 169-170).

108 Rulfo (1959, 1989 [1955]: 134-135).

croisés; puis le docteur Valencia et, à côté d'eux, d'autres messieurs; plus loin, dans l'ombre, quelques femmes brûlant de dire la prière des morts.

Il a été tenté de se lever. D'oindre la malade avec les saintes huiles et de dire: «J'ai terminé.» Mais non, il n'avait pas encore terminé. Il ne pouvait donner les sacrements à une femme sans connaître la mesure de son repentir.

Des doutes lui sont venus. Peut-être n'avait-elle pas de quoi se repentir. Peut-être n'avait-il rien à lui pardonner. Il s'est de nouveau penché vers elle et, en la secouant par les épaules, lui a dit à voix basse:

«Tu vas bientôt paraître devant Dieu. Et son jugement est impitoyable pour les pécheurs.»

Puis, il s'est encore une fois approché de son oreille, mais elle a secoué la tête.

«Maintenant, allez-vous-en, mon père! Ne vous tourmentez plus pour moi. Je suis en paix et j'ai très sommeil.»

On a entendu le sanglot d'une des femmes cachées dans l'ombre.

Alors Susana San Juan a paru reprendre vie. Elle s'est dressée dans son lit et a dit:

«Justina, fais-moi le plaisir d'aller pleurer ailleurs!»

Puis elle a senti que sa tête allait se clouer dans son ventre. Elle a essayé de les séparer, d'écarter ce ventre qui lui pressait les yeux et lui coupait le souffle, mais elle ne faisait que s'enfoncer davantage, comme si elle coulait dans la nuit.¹⁰⁹

La traduction de Lescot, qui fait alterner le passé simple pour les phrases de récit pur (récit d'événements de premier plan), l'imparfait pour les autres phrases de récit (récit des circonstances secondaires, de l'arrière-plan¹¹⁰), l'imparfait également pour les phrases du discours indirect libre, semble plus naturelle à un lecteur français et en même temps plus proche du texte original que celle de Iaculli.¹¹¹

J'ajoute que Iaculli, en éliminant totalement le passé simple de sa traduction, se voit parfois contraint de remplacer un temps par un autre à des endroits où cela ne semble pas nécessaire et d'introduire

109 Rulfo (2005 [1955]: 154-155).

110 L'opposition entre le premier plan et l'arrière-plan est empruntée à Harald Weinrich (voir Weinrich 1973 [1964]: 114-130). Voir aussi Combettes (1992: 7-48).

111 En anglais, ni l'opposition des plans ni la différence entre la phrase de récit pur et la phrase du discours indirect libre ne sont marquées par les temps verbaux seuls («*Father Rentería glanced at the figures gathered around them, waiting for the last moment. Pedro Páramo waited by the door, with crossed arms; Doctor Valencia and other men stood beside him*», «*He hesitated. Perhaps she had nothing to repent of. Maybe there was nothing for him to pardon*», Rulfo 1994 [1955]: 114).

des effets-points de vue¹¹² à des endroits où il n'y en a pas dans le texte original (par exemple, «*Fue muy fácil encampanarse a la Dolores. Si hasta le relumbraron los ojos y se le descompuso la cara*», «Enjôler Dolores avait été un jeu d'enfant. Ses yeux avaient même brillé et ses traits s'étaient décomposés»¹¹³; ou encore «*[El padre Rentería] [f]ue hasta la Media Luna y dio el pésame a Pedro Páramo. Volvió a oír las disculpas por las inculpaciones que le habían hecho a su hijo. Lo dejó hablar. Al fin ya nada tenía importancia. En cambio, rechazó la invitación a comer con él [...]*», «Il [le père Rentería] était allé à la Media Luna présenter ses condoléances à Pedro Páramo. Une fois de plus, il l'avait entendu fournir les excuses qu'il opposait aux accusations portées contre son fils. Il le laissait dire. En définitive, rien n'avait plus d'importance. Toutefois, il avait refusé son invitation à dîner»¹¹⁴).

Références bibliographiques

Textes primaires

- Benítez, Fernando (2003 [1980]), «Conversaciones con Juan Rulfo», in Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, México, Coedición Ediciones Era/ Dirección de literatura, Coordinación de difusión cultural, Universidad nacional autónoma de México, pp. 541-550.
- Rulfo, Juan (1955), *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, «Letras Mexicanas».
- , (1959 [1955]), *Pedro Páramo*, trad. Lysander Kemp, New York, Grove Press.
- , (1959, 1979 [1955]), *Pedro Páramo*, trad. Roger Lescot, Paris, Gallimard, «La Croix du Sud», 1959, rééd. «L'Imaginaire».
- , (1983, 2007 [1955]), *Pedro Páramo*, ed. José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, «Letras Hispánicas».

112 Au sens d'Alain Rabatel (voir Rabatel 1998: 10-11 et *passim*).

113 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 98 et 2005 [1955]: 54).

114 Rulfo (1983, 2007 [1955]: 131 et 2005 [1955]: 100). Dans le texte original, il n'y a un effet-point de vue que dans la phrase «*Al fin ya nada tenía importancia*».

- , (1994 [1955]), *Pedro Páramo*, trad. Margaret Sayers Peden, New York, Grove Press.
- , (2005 [1955]), *Pedro Páramo*, trad. Gabriel Iaculli, Paris, Gallimard, «Du monde entier».
- , (1985), «*Pedro Páramo* treinta años después»,
<http://www.lettras.s5.com/rulfo160202.htm>.

Textes théoriques et critiques

- Anderson, Danny J. (2007 [2003]), «The Ghosts of Comala: Haunted Meaning in *Pedro Páramo*: An Introduction to Juan Rulfo's *Pedro Páramo*»,
<http://www.utexas.edu/utpress/excerpts/rulped-intro.html>.
- Aronne-Amestoy, Lida (1986), *Utopía, paraíso e historia. Inscripción del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, «Purdue University Monographs in Romance Languages».
- Banfield, Ann (1978), «The Formal Coherence of Represented Speech and Thought», *PTL*, n° 3, pp. 289-314.
- , (1979 [1978]), «Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire. Le développement de la parole et de la pensée représentées», suivi de «Pour être l'avocat du diable de Flaubert», trad. Dominique Bègue, *Langue Française*, n° 44, pp. 9-26.
- , (1995 [1982]), *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, trad. Cyril Veken, Paris, Seuil.
- , (1983), «Linguistic Competence and Literary Theory», in John Fisher (ed.), *Essays on Aesthetics: Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*, Philadelphia, Temple University Press, pp. 201-234.
- , (2003 [1992]), «Literary Pragmatics», in William Bright (ed.), *The International Encyclopedia of Linguistics*, vol. II, New York, Oxford, Oxford University Press, pp. 353-358.
- Benveniste, Emile (1966, 1990 [1959]), «Les relations de temps dans le verbe français», in *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, rééd. «Tel», pp. 237-250.
- Blanco Aguinaga, Carlos (2003 [1955]), «Realidad y estilo en Juan Rulfo», in Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, México, Coedición Ediciones Era/ Dirección de literatura, Coordinación de difusión cultural, Universidad nacional autónoma de México, pp. 19-43.
- Bradú, Fabienne (1995 [1989]), *Echos de Páramo. Lecture de Pedro Páramo de Juan Rulfo*, trad. Sylviane Descotte, Bruxelles, La Lettre volée.
- Campbell, Federico (ed.) (2003), *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, México, Coedición Ediciones Era/ Dirección de literatura, Coordinación de difusión cultural, Universidad nacional autónoma de México.
- Carreño, Alejandro (2004 [1997]), «Los narradores de *Pedro Páramo*»,
<http://ecampus.uniacc.cl/Textos/cultura/careno/acareno3.htm>.

- Combettes, Bernard (1992), *L'Organisation du texte*, Metz, Université de Metz, «Didactique des textes».
- De Toro, Alfonso (1992), *Los laberintos del tiempo: Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea* (G. García Márquez, M. Vargas Llosa, J. Rulfo, A. Robbe-Grillet), Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, «Teoría y crítica de la cultura y literatura».
- Doležel, Lubomír (1998), *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, «Parallax».
- Espinosa-Jácome, José T. (1996), *La focalización inconsciente en «Pedro Páramo»*, Madrid, Pliegos.
- Frenk, Mariana (2003 [1959, 1961]), «*Pedro Páramo*», in Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, México, Coedición Ediciones Era/ Dirección de literatura, Coordinación de difusión cultural, Universidad nacional autónoma de México, pp. 44-54.
- Galbraith, Mary (1995), «Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative», in Judith F. Duchan, Gail A. Bruder et Lynne E. Hewitt (eds.), *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, pp. 19-59.
- Genette, Gérard (2007 [1972]), «Discours du récit. Essai de méthode», in *Figures III*, Paris, Seuil, rééd. sous le titre *Discours du récit*, «Points».
- González Boixo, José Carlos (1980), *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Colegio Universitario de León.
- , (2007 [1983]), «Introducción», in Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, «Letras Hispánicas», pp. 9-52.
- Hamburger, Käte (1986 [1957, 1968]), *La Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, Paris, Seuil, «Poétique».
- Jiménez de Báez, Yvette (1990), *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza: Una lectura crítica de su obra*, México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica.
- Kayser, Wolfgang (1961, 1970 [1948]), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton & Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- , (1955), *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, Metzler.
- Kuroda, S.-Y. (1979 [1973]), «Où l'épistémologie, la grammaire et le style se rencontrent: examen d'un exemple japonais», trad. Cassian Braconnier, *Aux quatre coins de la linguistique*, Paris, Seuil, «Travaux linguistiques», pp. 235-259.
- , (1975), «Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration», trad. Tiên Fauconnier, in Julia Kristeva, Jean-Claude Milner et Nicolas Ruwet (éds.), *Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste*, Paris, Seuil, pp. 260-293.
- , (1979), «Some Thoughts on the Foundations of the Theory of Language Use», *Linguistics and Philosophy*, vol. 3, n° 1, pp. 1-17.
- (1980), «The Reformulated Theory of Speech Acts: Towards a Theory of Language Use», *Versus*, n° 26-27, pp. 67-79.

- Leal, Luis (1969, 1995 [1964, 1975]), «La estructura de *Pedro Páramo*», in *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, «Valoración múltiple», pp. 96-105.
- Llarena, Alicia (1997), *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud (Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)*, Gaithersburg, ed. Hispamérica/ Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Luraschi, Ilse Adriana (1976), «Narradores en la obra de Juan Rulfo: Estudio de su funciones y efectos», *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 308, pp. 5-29.
- Martínez(-)Bonati, Félix (1972 [1960]), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral.
- , (1981 [1972, 1960]), *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach*, trad. Philip W. Silver, Ithaca, London, Cornell University Press.
- Ortega, José (1976), «Estructura temporal y temporalidad en *Pedro Páramo*», in *Letras Hispanoamericanas de nuestro tiempo*, Madrid, José Porrúa Turanzas, pp. 9-24.
- Ortega Galindo, Luis (1984), *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- Palaisi-Robert, Marie-Agnès (2003), *Juan Rulfo: l'incertain*, Paris, L'Harmattan, «Critiques littéraires».
- Patron, Sylvie (2009), *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, «U».
- Rabatel, Alain (1998), *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Paris, Delachaux & Niestlé, «Sciences des discours».
- Rodríguez Monegal, Emir (2003 [1974]), «Relectura de *Pedro Páramo*», in Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, México, Coedición Ediciones Era/ Dirección de literatura, Coordinación de difusión cultural, Universidad nacional autónoma de México, pp. 121-135.
- Ruwet, Nicolas (1980), «Malherbe: Hermogène ou Cratyle?», *Poétique*, n° 42, pp. 195-224.
- Searle, John R. (1982 [1975, 1979]), «Le statut logique du discours de la fiction», in *Sens et expression*, trad. Joëlle Proust, Paris, Minuit, «Le sens commun», pp. 101-119.
- Stanzel, Franz K. (1971 [1955]), *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, trad. James Pusack, Bloomington, London, Indiana University Press.
- , (1984 [1982, 1979]), *A Theory of Narrative*, trad. Charlotte Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press.
- Tacca, Oscar (1973), *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.
- Weinrich, Harald (1973 [1964]), *Le Temps*, trad. Michèle Lacoste, Paris, Seuil, «Poétique».
- Zepeda, Jorge (2005), *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, México, Fundación Juan Rulfo/ Editorial RM.